

На правах рукописи

**ХЕРЕЛ АЛИМАА ХЕНЗИГ-ООЛОВНА**

**ТВОРЧЕСТВО В. КОК-ООЛА И ЕГО РОЛЬ В СТАНОВЛЕНИИ  
И РАЗВИТИИ ТУВИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Специальность 10.01.02 – Литература народов Российской Федерации  
(литература народов Северного Кавказа, Калмыкии, Урала, Поволжья,  
Карелии, Севера, Сибири и Дальнего Востока)

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы ФГБОУ ВО «Бурятский государственный университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук, профессор  
**Гармаева Светлана Искровна**

**Официальные оппоненты:**

**Сивцева-Максимова Прасковья Васильевна** – доктор филологических наук, профессор кафедры якутской литературы Института языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации ФГАОУ ВО «Северо-Восточный федеральный университет имени М.К. Аммосова»

**Майногашева Нина Семеновна** – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник сектора литературы Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории

**Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Восточно-Сибирский государственный институт культуры»

Защита состоится 30 января 2019 г. в 15-00 часов на заседании диссертационного совета Д.002209.04 на базе ФГБУН Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук по адресу:

121068, г. Москва, ул. Поварская 25а

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБУН Институт мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук по адресу: 121068, г. Москва, ул. Поварская 25а и на официальном сайте института [http://imli.ru/images/Diss\\_2018\\_herel/herel-2018-Disser-fil.pdf](http://imli.ru/images/Diss_2018_herel/herel-2018-Disser-fil.pdf)

Автореферат диссертации разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2018 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

Говенько Татьяна Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Диссертация посвящена творчеству Виктора Шогжаповича Кок-оола (1906–1980), сыгравшего значительную роль в развитии тувинской литературы. Его произведения заслуженно считаются классикой тувинской драматургии, а спектакли по его пьесам до сих пор не сходят со сцены национального музыкально-драматического театра Республики Тыва, который носит его имя.

Творчество В. Кок-оола еще не становилось объектом целостного литературоведческого осмысления, хотя отдельные суждения о драматурге можно увидеть в различных источниках – в сборнике статей «Литература народов Сибири», в «Кратком очерке тувинской литературы» [Сагаан-оол и др.], «Очерках истории тувинской литературы» (1964), в статьях Д. Куулара, А. Калзана, М. Хадаханэ, З. Самдан, Л. Мижит, которые называют В. Кок-оола первым тувинским профессиональным драматургом, уделяют внимание идейным и художественным особенностям отдельных произведений драматурга. В 1961 г. в Ленинграде была защищена кандидатская диссертация А. Калзана «Становление тувинской драматургии», в которой драматургическое творчество писателя рассматривалось в ряду произведений других драматургов: С. Тока, С. Сарыг-оола, О. Саган-оола, С. Пюрбю, также сыгравших большую роль в становлении тувинской драматургии. В первом томе «Истории тувинской литературы» (2013) Э. Мижитом дается общая характеристика его одноактной драматургии 1930-х годов.

Возникает настоятельная необходимость целостного и системного научного исследования всего наследия В. Кок-оола. Особенно актуальной эта задача видится в свете высказанного А. Калзаном полвека назад положения: «Его творчество по созданию как общечеловеческих, так и национальных начал, по глубокому выражению философских, нравственно-духовных устоев народа представляет собой большой вклад в духовно-эстетический опыт тувинского народа».

Изучение драматургии В. Кок-оола даст возможность определить место тувинской словесности в литературном процессе XX века с позиций современной концепции развития национальных литератур России, в том числе литератур народов Сибири. Назрела настоятельная необходимость исследования социокультурных условий формирования творческой индивидуальности писателя, стремящегося, с одной стороны, выразить национальный образ мира, национальную идентичность, преемственность сформированных художественных традиций, и, с другой стороны, вписать свою литературу в контекст иной традиции, в контекст развития русской и мировой культуры. К.К. Султанов сформулировал эту насущную задачу современного литературоведения следующим образом: «Вопрос об идентичности – это и вопрос о мостах, соединяющих национально-культурные миры, о расширяющемся горизонте миропонимания, вопрос не только выживания в эпоху глобализации, но и изживания комплекса культурного аутсайдерства».

Целью данной работы является рассмотрение творчества В. Кок-оола в контексте литературного развития в Республике Тыва и российского литературного процесса XX века, определение художественного новаторства В. Кок-оола в создании тувинской реалистической драмы. В соответствии с целью были поставлены следующие задачи:

- рассмотреть развитие тувинской литературы в аспекте межкультурного диалога, ее взаимосвязей с тенденциями развития национальных литератур Сибири;
- выявить эстетические истоки театральности и драматизации в тувинской художественной культуре;
- определить основы становления тувинской драматургии в одноактных пьесах В. Кок-оола;
- определить место и роль фольклорных традиций в пьесах В. Кок-оола и других тувинских драматургов 1930-х годов;
- выявить жанровую новизну драматических произведений В. Кок-оола 1960-х годов на современную и историческую тему.

Объект исследования – процесс становления и формирования тувинской национальной драматургии XX века. Предмет исследования – творчество В. Кок-оола, в художественном мире которого, как ее основателя, реализовывались основные тенденции становления тувинской драматургии.

Научная новизна исследования заключается в систематизации и обобщении основных закономерностей становления тувинской драматургии. Диссертация является первым в тувинском литературоведении исследованием, в котором дается целостный анализ творчества В. Кок-оола, его новаторства в творческой интерпретации фольклора, поисках различных жанровых форм молодой тувинской драматургии. Автором диссертации даны собственные подстрочные переводы пьес с латинизированного тувинского на современный тувинский язык, а также переводы до сих пор не переведенных на русский язык пьес драматурга. Впервые вводятся в научный оборот неизданные тексты пьес автора на тувинском языке, рукописные произведения автора, найденные и извлеченные из архивов Тувы, а также машинописные тексты пьес, подписанные рукой автора, переведенные с тувинского на русский язык автором диссертации.

Положения, выносимые на защиту:

1. В драматургии одного из основоположников тувинской драматургии В. Кок-оола отразилось единство тувинской литературы с литературами народов Сибири – и в генезисе, и в социокультурных условиях формирования, и в переосмыслении, трансформации традиций национальной культуры.

2. Уже в первых одноактных пьесах проявилось своеобразие, самобытность индивидуального видения мира В. Кок-оола в творческом использовании фольклорных традиций, прежде всего традиции народной смеховой культуры. Комическое снижение отрицательного героя одновременно включало отношение сочувствия к нему, в чем проявился амбивалентный, универсальный характер народного смеха.

3. В лучшем произведении драматурга «Хайыраан бот», опирающемся на сюжет романтической легенды, драматургу удалось

воспроизвести динамично развивающееся действие, социально-обусловленную мотивировку конфликта, подсказанного народной легендой. Психологизм в изображении действующих лиц как способ реалистического письма позволял передать своеобразие тувинского национального характера.

4. Достоинство драматургии В. Кок-оола 1960-х годов – в разнообразии жанрового решения современной и исторической темы. Такие жанры, как лирическая комедия, пьеса-сказка для детей, народно-героическая пьеса, эпическая драма, свидетельствовали не только о расширении диапазона поисков драматурга. Внимание к жанровым особенностям драматургии В. Кок-оола дает возможность более глубокого понимания его роли в зарождении и становлении тувинской драматургии.

Теоретико-методологическая база основана на трудах классиков отечественного литературоведения А.Н. Веселовского, А.А. Потебни, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, А.А. Аникста, Г.Н. Поспелова, В.В. Кожина, Г.Д. Гачева и др. Автор опирается на исследования К.К. Султанова, Г.И. Ломидзе, В.Е. Хализева, Н.Д. Тмарченко, В.А. Фролова, Н.Н. Киселева, работы таких известных литературоведов Сибири, как В.Ц. Найдаков, А.Б. Соктоев, С.Ж. Балданов, А.К. Калзан, Д.С. Куулар, С.И. Гармаева, С.С. Имixelова, Н.М. Киндикова, А.А. Билюкина, Н.С. Майнагашева, М.А. Хадаханэ, З.Б. Самдан, Л.С. Мижит, театроведов В.Ц. Найдаковой, С.Н. Тарбанаковой, К.Ч. Сагды.

В работе использовались культурно-исторический, сравнительно-исторический, историко-типологический, социокультурный и биографический методы исследования. Обращение к методам исторической поэтики обусловлено рассмотрением явлений художественного творчества на фоне и в контексте эстетических традиций народнопоэтического творчества.

Теоретическая значимость работы обусловлена развитием научных представлений в области изучения истории национальных литератур РФ, их межкультурных связей.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования ее результатов при разработке учебных и лекционных курсов

по тувинской литературе, истории тувинского театра, включения в качестве национально-регионального компонента в курс мировой художественной культуры в лицеях и школах, а также в процессе дальнейшего исследования российских национальных литератур.

Апробация работы и публикации. Данная работа была представлена на международных научных чтениях «Мир бурятских традиций в контексте истории и современности» (Улан-Удэ, 2008), международной научной конференции «Россия – Азия: ценностные установки и социальный опыт» (Улан-Удэ, 2011), научной конференции с международным участием, посвященной Году учителя (Кызыл, 2010), межрегиональных научных конференциях (Улан-Удэ, 2009, 2010, 2011, 2017; Казань, 2010; Иркутск, 2012; Кызыл, 2014, 2015, 2016), а также на ежегодных научно-практических конференциях преподавателей и аспирантов Тувинского государственного университета (2008–2013), на заседаниях лаборатории тувинской филологии Института развития национальной школы Республики Тыва, кафедры русской и зарубежной литературы Бурятского государственного университета. Основные положения диссертации нашли отражение в 16 публикациях, в том числе в 3 научных статьях в журналах из перечня ВАК.

Структура работы включает введение, три главы, заключение, список использованной литературы из 262 наименований.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во Введении обосновывается актуальность решения поставленных научных проблем, определяются цель исследования и связанные с ней задачи, а также характеризуются теоретико-методологическая база и степень разработанности вопроса, формулируются положения, выносимые на защиту, отмечаются научная новизна, теоретическая и практическая значимость.

В главе первой «Развитие тувинской драматургии: национальное своеобразие и межкультурный диалог» прослеживаются типологические закономерности, подчеркивающие единство национально-своеобразного и

универсально-всеобщего в зарождении и становлении тувинской драматургии.

Параграф 1.1. «Межкультурный диалог и фольклорная основа как фактор становления национальных литератур Сибири» посвящен развитию литератур Сибири в диалектическом единстве общего и особенного, в контексте творческих взаимосвязей и перекличек. Каждая национальная литература в своем развитии отражает рост самосознания, этнической самоидентификации народа. Произрастая из мифологии, фольклора, она развивает собственные художественные формы, проходя все стадии формирования этноса. На начальной стадии специфичность и самобытность национальных литератур естественны и неизбежны. На более зрелых стадиях вопрос о становлении и развитии любой национальной литературы невозможно решать без широко понятой идеи межкультурного диалога. В такой полиэтнической стране, как Россия, необходимо учитывать два взаимосвязанных процесса – интернационализацию литературного творчества и безусловную значимость его этнически характерной специфики, сосуществование которых обусловлено усилением глобализационных тенденций и, как следствие, всплеском обостренного интереса к национально-культурным ценностям. Необходимость идеи диалога в современных исследованиях национальных литератур, изучении каждой национальной литературы не как замкнутого в себе пространства, а в тесном соотношении, взаимодействии с другими, подчеркивается многими современными литературоведами. Ведь идентичность национальной культуры формируется не только «в координатах ментальной и этнической детерминированности... но и в точках пересечения разнонациональных традиций».

Становление сравнительно «молодых» литератур народов Сибири (бурятской, тувинской, хакасской, якутской и др.) наиболее активно протекало в XX веке, и развивались они как литературы социалистических наций, являясь в прошлом литературами с зачатками раннего просветительства, опираясь на свои национальные традиции и традиции



классиков русской литературы. Воздействие русской литературы на бурятских, тувинских, хакасских писателей способствовало освоению реалистического метода, влияло на рост художественного мастерства, помогало осваивать новые жанры.

Первые читатели классического произведения тувинской драматургии – пьесы «Хайыраан бот» В. Кок-оола усмотрели в ней влияние русских классиков-драматургов, прежде всего А.Н. Островского, – не случайно ее называют тувинской «Грозой». Отдельные темы тувинской действительности и исторические реалии народной жизни тувинцев были действительно сходны с темами классических произведений русской драматургии. В то же время драматическая история любви, легшая в основу тувинской пьесы, позволяет поставить ее в один ряд с шедеврами мировой литературы, воплотившими торжество вечного чувства перед лицом непреодолимых препятствий, в том числе предрассудков, рождающих злобу, вражду, ненависть.

Творческий диалог национальных литератур с русской литературой можно усмотреть в их генезисе, связанном с фольклорной традицией, наряду с которой, например, в поэзии, соблюдались поэтические нормы русской классики, которые подчинялись авторскому стилю поэта. Так, жанровая структура народной песни в тувинской и якутской поэзии включает богатую русскую литературную традицию. В поэмах А. Даржая «Плач игила», Н. Харламповой «Песня влюбленной девы-богатырши», основанных на фольклорном материале, интересна форма монолога-плача. Она «тесно связана со знаменитыми плачами в памятниках русской культуры: плач Ярославны в “Слове о полку Игореве” и плач московской княгини Евдокии над телом Дмитрия Донского в “Слове о житии и о преставлении великого князя Дмитрия Ивановича царя русского”... В произведении Натальи Харламповой слышны и литературные отголоски произведений Ахматовой... возможно, и более поздних авторов, например Роберта Рождественского (плач матери в поэме “Реквием”). И в то же время эти монологи несут в себе поистине неповторимый национальный колорит,

произрастающий из архаичного фольклорного жанра, память о котором сохранена в олонхо и обрядовых песнях».

Немаловажной для первоначального этапа национальных литератур является активное использование мотивов и образов героического эпоса. Для основоположников национальных литератур важной представлялась фигура сказителя – улигершина, хайджи, олонхосута, следы его индивидуального дара, отразившиеся в образности национального эпоса. Об особом даре хайджи писала З.Б. Самдан, исследователь тувинского фольклора, подчеркивая общекультурную значимость этого образа: «Идея “избранничества” и служения музам составляет основу широко известных легенд о греческом певце Орфее, о русском гусяре Садко, об огузском вещем певце Коркуте, об узбекских и туркменских бакши, о киргизских манасчи, о казахских акынах, о монгольских тульчи и т. д. Яркой иллюстрацией использования мотивов библейской легенды о призвании певца в русской классической литературе является стихотворение А.С. Пушкина “Пророк”» . Образ народного сказителя как символ народной мудрости, народной памяти, преемственности поколений выведен в зрелых бурятских и тувинских произведениях, например, улигершины Мунко в поэме «Сказ о баторе» Д. Жалсараева и Еренцэйн Бобой в поэме «Байкальские легенды о вожде» Ц. Галсанова, тувинский сказитель Одучу в «Повести о светлом мальчике» С. Сарыг-оола.

Одним из свидетельств синтеза народной культуры и авторского творчества следует назвать использование писателями особенностей народной смеховой культуры. Комические формы изображения народной жизни сыграли немаловажную роль в развитии всех национальных литератур Сибири. Классикой бурятской драматургии считаются сатирические комедии «Чойжид» (1921) Б. Барадина, «Кнут тайши» (1940) Х. Намсараева. Первые тувинские пьесы «Узун-Кара, Семис-Кара», «Тонгур-оол» С. Тока, «Чалым-Хая», «Не забывайте о джуте» В. Кок-оола стали в 1930-е годы образцами активного поиска таких способов комического изображения тувинской действительности, которым бы способствовал особый национальный юмор,

специфика смеховой тувинской культуры. Интересно, что классическую пьесу «Тонгур-оол», посвященную классовой борьбе в послереволюционной Туве, С. Тока решил в жанре комедии, потому что смеется не только над врагами строительства новой жизни, но и над самими ее сторонниками, которые еще не готовы стать ее полноценными хозяевами. Первые национальные комедии – назовем еще якутскую «Злой дух» (1925) Н. Неустроева, хакасскую «Одураченный Хорхло» (1940) А. Топанова, пользовались огромным успехом у зрителя благодаря созидательному характеру отраженного в них смехового национального мира.

Свидетельством зрелости сибирских национальных литератур стало возникновение и развитие жанра романа. Тенденция к романизации проявлялась уже в жанрах малой прозы, но главным условием рождения жанра стало утверждение романного мышления, которое отвечало особенностям национального мира и одновременно отражало универсальные, вечные законы бытия. Первые романы в бурятской, тувинской, хакасской, якутской литературах были историческими, изображали события эпохального, переломного значения, коренным образом меняющие жизнь судьбу этноса и отдельной личности. Если судьба героя в первых хакасских романах «В далеком аале» Н. Доможакова (1960) и «Шелковый пояс» И. Костякова (1966) складывалась в духе фольклорной героизации, то в зрелых романах «У синих утесов» К. Нербышева (1983) и «Крик турпана» В. Татаровой (1991) личность романного героя уже включена в контекст «большой» истории, подчинена многоплановому взаимодействию с миром. Многие герои национальных романов способны ощутить присутствие истории в современном мире. Так, герой бурятского романа «Долина бессмертников» В. Митыпова (1976) обладает этой способностью прозревать «большую» историю в природном ландшафте, верит в то, что история имеет к современному человеку самое непосредственное отношение. Исследователи бурятского романа указывали на эту особенность романного героя: «Укорененность такого характера в этническом не означает приземленности, а, наоборот выводит к универсальному осмыслению бытия... трудно

переоценить значимость бурятского романа, историю его созревания, в которой отразилась и национальная история, и вечные экзистенциальные ценности».

Творчество классиков сибирских национальных литератур по своей культурно-исторической роли, этико-философскому масштабу дает почву для проведения параллелей и пересечений в общемировом масштабе. Так, работы якутских литературоведов приводят немало весомых аргументов, которые дают основание для того, чтобы причислить драматическую поэму П. Ойунского «Красный шаман» (1925) к мировой литературе шекспировского размаха. Все дело заключается в эстетической значимости классических национальных творений, которые поднимаются до философского, трансцендентного смысла. Высота трагического осмысления судьбы человека, в чем-то родственная шекспировским трагедиям, может быть обнаружена и в трагедии «Великая сестрица – шаманка» (1922) основоположника бурятской драматургии Б. Барадина, где в центр поставлена героиня, обладающая даром предвидения и страстным стремлением восстановить порвавшуюся связь времен, и в тувинской драме «Хайыраан бот» В. Кок-оола (1937), где протест героини и ее возлюбленного против всевластия родовых предрассудков напоминает печальную повесть о Ромео и Джульетте. Необходимость проникновения в механизм творческого взаимообогащения каждой национальной культуры и литературы призывает уловить в каждой национальной литературе вызревающие условия межкультурного диалога – учет ее особенного, индивидуального вклада в искусство, ее национальной специфики, а значит, ее самоопределения в окружении других национальных культур.

Параграф 1.2. «Тувинская драматургия и театр в контексте развития национальных театров Сибири» рассматривает процесс развития тувинской драматургии и театра от истоков до сегодняшнего дня в тесной связи с процессами, идущими в сибирских национальных театрах. Тувинские драматурги выстраивали здание национального театра в процессе сложных исканий, в первую очередь, обращаясь к народно-поэтическим традициям.

Немалую роль на этом пути сыграла опора на развитые традиции мировой и русской драматургии и театра. Поиски собственного лица, собственной интонации имеют немало общего с театральной историей других народов Сибири. Дореволюционная Тува не знала театрального искусства, которое существовало у народов с оседлым образом жизни. Тем не менее, тувинский народ, не имевший письменной литературы, а, следовательно, и законченных драматургических произведений, был знаком с давних времен с элементами драматического действия в народных играх, в исполнении произведений устно-поэтического творчества, в совершении религиозных и бытовых обрядов и ритуалов. И здесь можно говорить о единстве художественных поисков у разных народов Сибири.

Зачатки игрового начала как основы театра несут в себе по существу все проявления народно-поэтического творчества тувинцев – исполнение сказителями произведений фольклора, игры, обряды, ритуалы, языческие и ламаистские представления и их ритуальные воплощения. Тувинский народ стремился в них выразить свое понимание и значение в жизни красоты как гармонии, порядка, поэтому эстетическое чувство тувинца создавало этот порядок воображением, игрой ума, движением тела и их пластикой, оттачивая языковые возможности в диалоге и монологе. Исполнение произведений эпоса и сказок становилось сложным артистическим действием в искусстве сказителя. Также к истокам театрального искусства можно отнести бытующие в народе так называемые «Чечен чугаалар» (состязания в красноречии), построенные в форме диалога. Одним из фольклорных истоков театрализации следует считать песню. Среди видов народного творчества, получивших наибольшее распространение в жизни сибирских народов, песня, безусловно, занимает ведущее место. Песня являлась неотъемлемой частью бытовых обрядов и необходимым условием праздника. На каждом празднике пелись песни, тематически приуроченные к нему. Без лирических песен не обходился ни один обряд. До сих пор народные песни, например, хакасская в форме тахпаха, может лучше монолога или диалога передать душевное состояние участника обряда, или тувинская песня во время

гуляний молодежи – ойтулааш. Исполнение песен соответственно декорировалось, обставлялось, роли распределялись: молодые люди, участвующие в этих играх-песнях, разбивались на две группы, и каждая группа старалась перепеть соперников. Одна из групп старалась, шутливо подыгрывая в песнях, выставить соперников в смешном виде, на что те должны были, защищая себя, отвечать.

В изучении истоков тувинского театрального искусства интерес представляют песни, входившие составной частью в бытовые обряды. У многих народов мира пение в процессе выполнения обряда сопровождалось особым церемониалом, перерастая в своеобразные массовое действие, в котором, несомненно, были сильны зрелищные моменты – как праобразы театрализации представлений. Так происходило и в процессе зарождения якутской драмы и театра, где первоосновой становились обряды и фольклор. Тувинские обряды, национальные игры, представляющие собой один из компонентов праздников, оказали свое влияние на развитие и формирование элементов театральности, в зарождении и становлении драматического искусства тувинцев. В традиционных канонах народных праздников и игр, на основе лучших игровых традиций народа вырабатывались параметры и правила театрализации, которые могли составить основу актерского мастерства тувинского театра в будущем. Для проведения праздника выбирался специальный ведущий, который лучше других в аале знал традиции и обычаи праздника, помнил все молитвы и пожелания. Он должен был совмещать в себе в определенной степени талант артиста и режиссера, если представить его роль на празднике языком современного театра. Он должен был владеть вниманием окружающих благодаря творческой одаренности и владению определенными навыками игры, импровизации. Новогодний праздник «Шагаа» у тувинцев включал и социальную окраску – простой народ, используя в данном случае обычай, обрядовые речи и песни, имел возможность высмеивать жадность богачей, их хитрость и трусость.

Яркой театрализацией обладает свадебный обряд практически у всех народов мира, будучи сложным ритуалом, он требовал комплекса приемов и

действий, начиная со сватовства, приготовлений к свадьбе и завершая самой свадебной церемонией. Чтобы установить элементы театральности и драматизации в этом обряде, можно провести известную параллель с композиционными канонами театральных постановок: весь свадебный обряд является своеобразной многоактной, сюжетной пьесой, содержательный смысл которой продумывался и укреплялся во всех своих деталях самим режиссером – народом, в этом народном спектакле есть действующие лица, есть кульминация и развязка, и здесь не обходится без публики, зрителя. Стройность и продуманность свадебного обряда, его традиционный сюжет создавались и складывались на основе векового опыта многих поколений.

Через диалог как общение людей с духами совершались и культовые обряды. В обрядах освящения жилищ, очага, скота это было испрашивание благополучия, в камлании шамана – диалогически выстроенные конструкты показывали противоборство со злыми духами. Настоящий характер зрелищности имела буддийская мистерия цам – религиозный ритуал, исполняемый при дацанах (монастырях) при массовом стечении народа и зрелищно организованный с применением чисто театральных приемов.

Общее название тувинских мистерий – сам (от тибетского чам и монгольского цам), целью которых являлись демонстрация силы и могущества защитников веры, привлечение неверующих в свои ряды. Популярным персонажем этого праздника был Белый Старец (Ак-Салдыг Ирей, или монг. Цаган-Убугун). Существует версия происхождения этого образа: у тюрков Южной Сибири Белый Старец – это и мифический первопредок, и хозяин тайги и зверей. Среди кочевников-скотоводов – тюрков, монголов, тибетцев, авторитет его был очень высоким. Исполнитель этого персонажа обязательно надевал маску Белого Старца, называемого тувинцами Ак-Салдыг Ирей – Старик с белой бородой.

Все эти представления с их импровизационно-зрелищными действиями должны были проходить в присутствии большого количества людей, что было условием обязательным, потому что зритель в данном случае исполнял две функции одновременно – действующего лица и воспринимающего

субъекта. В результате такого сотворчества в процессе представлений, могло происходить достраивание, дополнение как самого образного ряда, создаваемого исполнителем действия, так и решения нравственно-эстетических задач цама – привлечения в свои ряды верующих, чтобы активнее выполнять заповеди бога на земле. Глубокое продуманное решение проблемы соучастия и сопереживания, в конечном счете усиливало эффект воздействия игры на присутствующих – только в совместном взаимодействии главного исполнителя и всех присутствующих участников, заинтересованных в благополучном исходе общения с духами, считалось возможным совершение культового действия и достижения необходимых результатов в нем. Это было главной задачей, но не единственной – любой обряд становился своеобразной формой отвлечения от однообразной, монотонной жизни скотовода-кочевника, происходившей без полета фантазии и возвышенных чувств, новых представлений, эмоций, необходимых человеку. Обряд предоставлял возможность получить, помимо всего, эстетическое удовольствие от увиденного и, по существу, это становилось планомерной организацией воспитания зрителя, без которого не может происходить никакое действие-представление и которое должно быть воспринято теми, в интересах кого устраивалось и совершалось.

Во второй главе «Творчество В. Кок-оола и становление тувинской драматургии (1930–1940-е годы)» подчеркивается роль В. Кок-оола в зарождении тувинской драматургии на материале его одноактных пьес и драмы «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!).

В параграфе 2.1. «Одноактные пьесы В. Кок-оола и их роль в зарождении тувинской драматургии» дается анализ первых одноактных пьес драматурга. Написанные в период ученичества и художнического становления их автора, одноактные пьесы «Чутту утпаалыңар» («Не забывайте о джуте»), «Чалым-хая» (имя героя), «Эки хун» («Добрый день») являются наиболее удачными среди первых тувинских драматургических опытов, излишне дидактичных и агитационных. И хотя пьесы В. Кок-оола также имели своей целью идеологически-агитационное воздействие на



зрителя, в них действовали однолинейно окрашенные герои – или положительные, или отрицательные, а финал не всегда являлся результатом развития действия, тем не менее в них уже можно увидеть самостоятельность художественного поиска писателя, его стремление поставить проблемы, выходящие за рамки бытовых обстоятельств и просветительских задач. Поиск этот подкреплялся не только личным театральным и артистическим опытом В. Кок-оола. В утверждении новой зарождающейся действительности и борьбы со старым отжившим миром необходимой опорой для него становится фольклорная традиция, основанная на смеховой народной культуре и особенностях различных фольклорных жанров. Коллизии в пьесах В. Кок-оола, построенные, на первый взгляд, на бытовых, житейских обстоятельства жизни, заставляли зрителя задуматься о глубинных обстоятельствах жизни тувинца в прошлом и настоящем.

Так, в пьесах «Чалым-хая» и «Не забывайте о джуте» конфликт строился на столкновении сложных и трудноразрешимых противоречий в жизни тувинца. Главный герой осмеивается из-за нежелания участвовать в новой жизни, но смех этот был, скорее, сострадательный, чем критикующий, поскольку ситуации, в которые он попадал по собственной вине, являлись рефлексией, реакцией на страх перед участием в новом для тувинского мужчины занятии, нежеланием заниматься не совсем понятным делом. Традиции народно-поэтического творчества проявлялись в авторском понимании тувинского народного характера – как и в произведениях фольклора, герой пьесы может быть бесхитростным и одновременно лукавым, прекрасно осознающим на самом деле, чего от него хотят, прикрываясь в том числе и актерской игрой, ведь, как и всякий тувинский мужчина, он ценит юмор, к тому же умеет играть на национальном музыкальном инструменте – дошпулуура. Глубине социально-нравственных вопросов отвечают, например, распеваемые героями одноактных пьес В. Кок-оола песни или частушки под звуки дошпулуура, которые играют роль символического комментария к сюжету о судьбе тувинца в новое время.

Раннее творчество драматурга в условиях культурного возрождения тувинского народа – яркий пример того, как притяжение фольклорных начал соединялось с естественным и закономерным преодолением и отталкиванием от них, проявлением самобытных индивидуально-личностных качеств талантливого художника. Одноактные пьесы В. Кок-оола 1930-х годов не только создавали почву для создания тувинского профессионального театра, но и открывали творческий потенциал всего национального искусства. Вот почему драматурга можно с полным правом назвать основоположником тувинской литературы.

В параграфе 2.2. «Творческая интерпретация народной легенды в реалистической драме В. Кок-оола «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!) утверждается, что обращение к жанрам фольклора привело драматурга к созданию пьесы, ставшей классикой национальной литературы. Его одноактная пьеса «Хайыраан бот» (Эх, жизнь моя горемычная!) в 1943 году была существенно, по сравнению с 1937 годом, доработана автором в тесном контакте с театром. Сюжетной основой пьесы стали различные вариации легенды «Хүн-Көрбес» (Солнца не видящая), в названии которой обозначается место – скала над горной рекой, с которой бросилась девушка, не захотевшая выйти замуж за нелюбимого человека. Художественное чутье В. Кок-оола не случайно привело его к этой легенде, выделяющейся из целого ряда тувинских легенд своим национальным и общечеловеческим содержанием.

Яркая фольклорная образность поэтики легенды не помешала проявиться реалистическому конфликту, узнаваемому зрителем любой национальности, наполненному типичным содержанием – невозможностью соединиться двум любящим сердцам. Правда, в изображении драматизма женской судьбы в пьесе В. Кок-оола уже меньше ярких романтических красок, свойственных легенде, потому что этнографические реалии жизни: бедственное положение родителей героини, размер калыма за невесту, указание на конкретную численность скота у богатого жениха и т. д. – свидетельствуют об особой силе реализма В. Кок-оола, сумевшего

противопоставить реальной силе имущественного богатства духовную силу настоящей любви.

Как и в легенде, в пьесе В. Кок-оола речь идет о трагической судьбе героини, которая в знак протеста против жизни с жестоким мужем бросается со скалы в реку и погибает. Развитие реалистического сюжета практически повторяет сюжет из легенды – особенно в развязке-кульминации. Жанровое определение пьесы, как трагедии, было сделано в 1961 году литературоведом А. Калзаном, который увидел в пьесе такой накал трагических действий и их исход, позволяющих определить пьесу как трагедию, впервые созданную в тувинской драматургии. Богатство фольклорного материала дает свободу драматургу в решении проблем трагического в жизни, хотя им самим пьеса обозначена как драма.

В легендах и преданиях о скале, солнца не видящей, речь идет о любящей молодой девушке, противящейся выдаче замуж за нелюбимого. А в пьесе В. Кок-оола главная героиня – замужняя женщина по имени Кара, насильно выданная замуж за богача Кенден-Хуурака. Она не выдержала постоянных издевательств феодала и с твердым решением навсегда порвать с ним возвращается к родителям. Но желаниям Кары не суждено было исполниться – она наталкивается на яростное сопротивление блюстителей обычая калыма. Ее уговаривают вернуться к мужу, пугают, подвергают избиениям и, не добившись согласия непреклонной женщины вернуться, шаман Хам-оол и отчим девушки Сарыг-Ашак принимают решение увезти ее силой. И тогда Кара по совету матери бежит в дальние аалы к своим родственникам, чтобы переждать там, пока не улягутся страсти. Не имея возможности уйти далеко после тяжелых побоев, она скрывается в лесу и ждет прихода любимого Седипа, который на время отлучился, чтобы достать лошадей. Узнав о намерениях Кары, люди Кенден-Хуурака преследуют беглянку и находят ее одну, окончательно обессиленную. Начинаются новые уговоры и избиения. Кара, ясно сознавая, что ее сейчас уведут силой, бросается с отвесной скалы, предпочитая смерть своему рабскому положению. Если легенда полна красок для изображения красивой

романтической истории, то драматург пишет реалистическую драму, где Кара показана страдающей, уставшей от издевательств и побоев богатого мужа. Да, развитие реалистического сюжета повторяет легендарный сюжет и по проявленности катарсиса – кульминации, и по развязке, и завершению конфликта. Кульминация пьесы разрешается в фольклорной эстетике, повторяя сюжет легенды, когда со скалы бросаются оба возлюбленных, Кара и Сетип, чтобы навеки быть вместе. Но В. Кок-оол усиливает трагизм первоисточника: возлюбленный героини убивает и того, кто был предназначен ей по законам сватовства и стал причиной ее гибели. Драматург использует эмоциональное и содержательное богатство легенды, которая дает ему возможность поставить и разрешить проблему трагического в народной жизни.

Прослеживая характеры действующих лиц, их поведение, взаимоотношения, погружаясь в логику развития действия в пьесе «Хайыраан бот», зритель должен был убеждаться в том, что причиной гибели героини являются те порядки и обычаи, взгляды и представления, которые определяли жизнь человека, не считаясь с его достоинством как личности. Главным завоеванием драматурга являются реалистически выведенные образы действующих лиц. Почти каждый персонаж проходит путь сомнений, колебаний, почти в каждом из них описана происходящая внутренняя борьба и каждый по-своему меняется на протяжении пьесы. В сложно выраженной психологии героев, порой требующей двойственности и неоднозначности в отношении к ним, формировалась нравственная и социальная основы пьесы «Хайыраан бот» – первой реалистической психологической драмы В. Кок-оола. Автор изыскивает и находит идейно-художественные возможности расширения изображаемой картины мира во времени и пространстве, не отходя от фольклорной эстетики и осваивая опыт реалистического письма.

Первая профессиональная пьеса драматурга В. Кок-оола – пример опоры и одновременно отхода от фольклора, когда драматургом все больше начинает осознаваться социально-историческая, причинно-следственная связь изображенных событий. Высокая духовность легенды важна для

писателя, но выход к реализму был действительно необходим, и хотя был продиктован ожиданиями зрителя, еще не готового к сложной для восприятия образности, но формировал в нем такой глубокий отклик, такое эмоциональное потрясение, которое вело к новому пониманию фольклорного сюжета и, в конечном счете, к новому духовно-эстетическому опыту.

В главе третьей «Жанровое многообразие драматургии В. Кок-оола (1950–1970-е годы)» дан анализ пьес зрелого периода, разрабатывающих современную и историческую тему в различных жанровых формах.

В параграфе 3.1. «Жанровое решение современной проблематики в пьесах В. Кок-оола 1960-х годов» утверждается, что особенно значительной для тувинской драматургии представляется роль В. Кок-оола в освоении различных драматических жанров. В 1950-е годы в творчестве В. Кок-оола происходило дальнейшее освоение реалистических завоеваний предыдущих лет в пьесах на современном тувинском алфавите. Этот процесс затянулся для драматурга, и лишь в 1959 году на сцене театра была поставлена его пьеса «Ах, чаражын» («Ах, красавица») в жанре лирической комедии. В доработанном и расширенном виде пьеса в трех действиях была опубликована в 1965 году.

В. Кок-оол творчески использовал жанровые особенности лирической комедии юмористического характера, в которой не было антагонизма в изображении характеров. В пьесе «Ах, красавица!» он полагался и на собственный опыт 1930-х годов, прежде всего опыт в жанре сатирической одноактной пьесы «Чалым-хая» с элементами драмы, наполненной мягким юмором. В новой пьесе также заметен этот мягкий юмор, объясняемый ориентацией на такие особенности национального характера, как вкус к игре, театральность в поведении. Но если в основе «Чалым-хая» содержится серьезный конфликт, связанный с болезнями духовного роста простых аратов в социальных ситуациях новой жизни, то в пьесе «Ах, красавица!» главенствуют лирическая окрашенность образов, отсутствие сатирических красок, поэтичность стиля и действие сведено к водевильным положениям, которые благополучно разрешаются в финале. И хотя пьеса не избежала

упреков в пресловутой бесконфликтности, несомненна ее новаторская роль и в жанровом обновлении тувинской драматургии, и в поиске новых форм театрального воплощения современной действительности.

В постановке театра пьеса приобрела вид музыкальной комедии, где веселые мелодии и танцевальные ритмы сопровождают основной сюжет: приехавший из города журналист не смог сфотографировать торопящуюся на дойку знатную доярку и смог только выпросить давнее фото из семейного альбома, поскольку других снимков у той не имелось; этот снимок на газетной полосе увидел студент, влюбился в изображение молодой, пригожей доярки и на мотоцикле отправился познакомиться с нею, но пережил потрясение, когда увидел перед собой пожилую женщину; та, засмеявшись, не успела объяснить молодому человеку причину метаморфозы, потому что в дверях появилась ее дочь, как две капли похожая на ту, что на газетном снимке, – и обрадованный студент ахнул: «Ах, красавица!», после чего следует счастливая развязка. Таков был незамысловатый сюжет в спектакле, который, благодаря озорной, новой для тувинской драматургии интриге, доброму, искрящемуся смеху, а также этнографическим приметам быта тувинской деревни, доставляла удовольствие зрителю, утоляла его жажду простодушия и доброты, радостной атмосферы музыкально-развлекательного действия.

Опубликованный вариант 1965 года представляет собой более проработанный сюжет, включающий более подробное воспроизведение эпизодов в рамках трех действий. Появляются новые персонажи: в первом действии это муж героини-дойрки, ее старшая дочь со своим женихом, во втором действии, происходящем в московском студенческом общежитии, – друг героя-студента и эпизодический персонаж – библиотекарь, и, наконец, в третьем действии, где происходит встреча двух друзей – выпускников сельскохозяйственного института, начавших работать агрономом и ветеринарным врачом в том колхозе, где проживает семья героини, – добавится ее младшая дочь, как две капли воды похожая на свою мать. Долгожданная встреча, сначала принеся разочарование, обернется

надеждой на будущую любовь, – таков финал и нового варианта пьесы В. Кок-оола. Юмористическая коллизия постепенно преобразуется, уступает место лирическому действию, и пьеса приобретает вид лирической драмы. Но благодаря доминанте – юмору пьеса В. Кок-оола не перестает быть лирической комедией, творчески разработанной и имеющей несомненную новизну для национальной литературы. Рядом с любовной коллизией драматург выводит другую, так как важной ценностью для него и его героев является дружба и объединившая их во время учебы в столице разлука с родиной. Жизнерадостность героев только подчеркнет эти высокие чувства, поэтическое их звучание. Герои пьесы, по замыслу В. Кок-оола, должны пройти путь, чтобы узнать подлинную цену чувству любви, будь то любовь к женщине или любовь к родине.

Кроме того, Кок-оол не спешит уходить от возможностей фольклорной поэтики, чтобы преодолеть идиллическое изображение советской действительности. Ведь сюжет пьесы мог быть навеян мотивами тувинской волшебной сказки «Балыкчы Багай-оол» («Рыбак Багай-оол»), где герой, влюбленный в свою невесту, носит ее фотографию даже на рыбалку. Естественно, она не дает ему полноценно рыбачить – герой больше смотрит на фото невесты. И вдруг поднявшийся ветер уносит фото любимой. Имеющаяся переключка с традициями народной смеховой культуры в пьесе «Ах, красавица!» оттеняет и обогащает реалистическое изображение современной тувинской жизни.

Тема современности становится для В. Кок-оола ведущей. Примечательна в этом отношении пьеса в четырех картинах «Алдын-Чечек» («Золотой цветок»), написанная для детей в 1960 году и до сих пор не опубликованная. По жанру она абсолютно оригинальна для тувинской драматургии и представляет, наверное, первый удачный опыт тувинской пьесы-сказки для детей. Драматурга привлекала установка на вымысел и такие качества, которыми отличаются произведения для детей, как оптимизм, эмоциональность, юмор.

В параграфе 3.2. «Человек и история в героико-романтической пьесе «Самбажык» и эпической драме «Найырал» (Дружба)» утверждается, что из всех пьес 1960–1970-х годов увидели свет ramпы, наряду с комедией «Ах, красавица», исторические пьесы «Самбажык» и «Дружба» (в соавторстве с С. Пюрбю), имеющие для истории тувинского театра не меньшее значение, чем его одноактная драматургия 1930-х годов и знаменитая пьеса «Хайыраан-бот».

Героическая драма «Самбажык» (1963) отразила историю одного из крупных стихийных выступлений тувинских аратов в конце XIX века – восстание «Шестидесяти богатырей», когда небольшая группа аратов смело выступила против гнета феодально-колониального режима Цинской династии и в течение двух лет (1883–1885) не складывала оружия, борясь за свои человеческие права. Исследователи дают пьесе «Самбажык» определение историко-героической драмы. Как пишет З. Самдан, «образы этого произведения подкупают своей окрыленностью, приподнятостью и оптимизмом... патетика, романтическая условность в пьесе местами довлеет над историко-реальным содержанием».

Во многом эти особенности пьесы В. Кок-оола вызваны стилистикой исторического предания. Но исторический сюжет используется писателем для того, чтобы поставить философскую проблему ответственности личности за происходящее вокруг, утверждения человеческого достоинства. В произведении исторической тематики, утверждающем национальное самосознание народа, действие оторвано от быта и возвышается к поэзии национального бытия. Особенность и ценность исторических преданий, основу которых составляли реально происходившие в действительности события, их легендарно-исторических сюжетов заключается в том, что в них действуют очевидцы и участники реально происходивших событий, запечатлены картины реальной борьбы, побед и поражений народа.

Главными героями пьесы В. Кок-оола «Самбажык» являются реальные исторические личности – предводитель восстания простой арат Самбажык, его соратник мелкий чиновник Дажыма. И хотя по прошествии более чем



целого столетия между историками идут споры, кем они все-таки были: положительными героями освободительного движения или скотокрадами (кайгалами), ясно, что в жизни тувинского народа также был свой герой – защитник угнетенных, свой национальный Робин Гуд. Героическое восстание 60 богатырей против своих поработителей – баев, чиновников и нойонов закончилось его разгромом и казнью аратских сынов, впервые в истории тувинского народа осмелившихся открыто подняться на борьбу с угнетателями.

Эмоциональная насыщенность, проникновенный пафос монологов и диалогов свидетельствуют об убежденности героев в правоте дела, за которое они борются. Если в исторической реальности ни Самбажыку, ни его товарищам не удалось провести активные, наступательные операции, то в драме В. Кок-оола образ руководителя восстания идеализируется, в нем подчеркнуты качества деятельной героической личности. Драматург раскрывает образ героя в основном в соответствии с архетипом исключительной личности, идущим от содержания устных рассказов, преданий, легенд, героического эпоса тувинцев. Так, на вопрос товарища о том, что он будет делать, если его схватят, Самбажык отвечает: «Если мужчина будет хватким, чутким, то будет вожаком, если берег не разорвется, то будет скалой... А уж если попадусь ненароком им в руки – глазом не моргну перед хаанским законом! Любые пытки выдержу. Пусть народ смотрит, пусть скажет, высоко ли летит орел». Создавая черты характера героя в фольклорной эстетике как борца-бунтаря, автор типизирует его как национального народного героя, ведь его боевой дух отражается в пьесе так же, как в сказаниях: он лучший из богатырей, другому плечистому и сильному наземь его швырнуть не удавалось, языкастому переговорить не приходилось, оружие у него – тугой крепкий лук с девятью упорами и т. д.

Автор пьесы «Самбажык» свою творческую задачу видел в создании народного героического характера не только в лице предводителя 60 богатырей, но и в женских образах, ведь в их числе были и женщины-аратки. Интересен в пьесе образ женщины Чинчи – образ больше символический,

обобщенный, главное в характере героини – это черты женщины-воительницы, известной по тувинскому героическому сказанию «Бокту-Кириш и Бора-Шээлей», где женщина предстает активным борцом за справедливость. В то же время Чинчи в пьесе – женщина обыкновенная, дочь бедного арата. И хотя она во многом опозитизирована, начиная с имени «Чинчи» (бусинка), которое подчеркивает ее женственное, лирическое начало, тем не менее ее характер объясняется внутренне мотивированными поступками: из добродушной, мягкой по своей натуре девушки она превращается в смелую, волевою воительницу-борца.

Примечателен в пьесе образ Алдай-оол, который должен символизировать братскую связь 60 тувинских богатырей с алтайцами, живущими по соседству. У этого образа имелся реальный прототип, но первая фраза алтайца в стане повстанцев звучит вполне символично: «Путь держал к вам и вижу, что верно держал. Где же Самбажык? К нему я приехал...», потому что напоминает знаменитую фразу другого героя из русской драматической поэмы, стремящегося стать соратником народного вождя: «Проведите меня к нему! Я хочу видеть этого человека!».

Драматург насытил драму поэтическими вставками, песнями, стихами, которые придают произведению романтические очертания. Стихией свободолюбия восставших наполнены и страстные монологи, и жаркие споры, и лирические песни. Они позволяют получить общий, коллективный настрой повстанцев. По своему содержанию драма «Самбажык» оказалась особенно актуальной для эпохи формирования самосознания тувинцев, переживавших в 1960–1970-е годы историческую ситуацию перелома. Такие пьесы и спектакли, где бы действовали трагические герои, обладающие сильными характерами и страстями, необходимы были для активного включения в сложный процесс демократизации советской жизни. Яркие, национально колоритные события в пьесе В. Кок-оола, происходившие в истории тувинского народа, должны были пробуждать в народном сознании яркие, сильные чувства, отвечающие законам героико-романтического произведения.

Большую роль при написании драмы «Самбажык», как и других произведений В. Кок-оола, сыграла возможность освоения драматургического опыта русской и советской драматургии. В «Кратком очерке тувинской литературы» упоминается признание В. Кок-оола о том, что во время работы над «Самбажыком» он много общался с драматургом Б. Лавреневым, с которым имел личные творческие связи. Опыт автора героико-революционных драм действительно пригодился тувинскому драматургу в создании пьесы, посвященной вожаку тувинского народного восстания.

Взаимоотношениям двух народов – русского и тувинского в дореволюционной Туве посвящена пьеса В. Кок-оола и С. Пюрбю «Найырал» (Дружба) (1965). В жанровом отношении это эпическая драма, в которой движение действия определяется «изменением понимания вещей основной массой действующих лиц, процессами, протекающими с разной интенсивностью и скоростью в сознании разных героев, и следствием их – внутренней перестройкой, перегруппировкой сил в прихотливых притяжениях и отталкиваниях разных лиц в пределах отдельных эпизодов».

Главные герои драмы «Найырал» – члены двух семейств: бедняка-тувинца Сандана и простого русского батрака Матвея. В суровое время они решают повседневные бытовые проблемы, вместе охотятся, сеют пшеницу, косят сено, помогают друг другу выстоять в борьбе не только с враждебно настроенными богачами, но и кровавым поведением отрядов белогвардейцев. Разные по вероисповеданию, образу жизни, характеру, они находят много общего, а молодые представители двух семейств даже поют общие песни на русском и тувинском языках. В центре драмы В. Кок-оола вовсе не исторически-бытовая трактовка событий. Поведение действующих лиц свидетельствует о том, что в людях разных национальностей подчеркивается родовая человеческая сущность. Если старшее поколение тувинской семьи демонстрирует психологию темных, забитых народных сил, то молодое – это более свободное поколение. Но представители и тувинской, и русской семьи вобрали в себя черты поистине народного характера, принадлежащего миру народных представлений и ценностей.

В драме происходит немало событий, в которые вовлечена семья Сандана, эпический размах этих событий идет рука об руку с психологическим развитием действия, прежде всего изменениями в душе и сознании Сандана и Манмы. Все действующие лица напрямую участвуют в этой событийной динамике. Выделяется образ матери тувинского семейства, переживающей серьезную эволюцию. Женские образы в драматургии В. Кок-оола, как можно убедиться, играют не меньшую роль в постижении национального мира и национального характера, чем образы героев-мужчин. Образ женщины – матери, жены, подруги, труженицы выступает в пьесах драматурга необходимым центром. Сначала Манмаа не соглашается с нарушениями народных обычаев и традиций, цепляется за привычные представления и религиозные суеверия, может с легкостью поддаться наущениям со стороны ламы и дарги (начальника), которым она привыкла верить, но реальность опровергает навязанные мнения. В центр пьесы о дружбе тувинского и русского народов, помогающей им сделать правильный социальный выбор, выдвигается коллизия нравственного испытания и психологического созревания героини-матери. Ее образ вносит в драму отчетливые элементы жанра эпической драмы.

Главное, что отличает эпическую драму от других драматических произведений – это мысль, интеллектуальный спор, диалог в выстраивании действия и занятых в нем характеров. Действие в эпической драме – это изменение первоначальной ситуации не столько в событийном ряду, сколько в сознании участников события. Жанровую природу эпической драмы определяет энергия действующих лиц, «столкнувшихся с противоречивостью или, по крайней мере, со сложностью мироустройства, направленной не на деяния и свершения, а на решение задач познания и самопознания». Именно таким действующим лицом является Манмаа в пьесе В. Кок-оола «Найырал».

Таким образом, в драме В. Кок-оола выведена группа равноправных в действии персонажей, каждый из которых может стать главным героем. И это черта эпической драмы. Кроме того, на жанр эпической драмы указывает полифоническая структура действия, монтажный характер развертывания,

когда вместо линейного нарастания и спада событий в пьесе обнаруживается смена, нанизывание друг на друга сцен, картин, эпизодов. Движение мысли, идеи, воплощенной в форме морально-идеологического диспута, тип коллективного героя определяют специфику эпической драмы на историческую тему.

В Заключении подводятся итоги исследования, отмечается, что для тувинской литературы В. Кок-оол, своим творчеством создал богатый потенциал освоения фольклорных традиций литературы. В его пьесах мифопоэтический смысл и содержание народно-поэтических произведений был поднят и универсализирован до общечеловеческого в понимании проблем реальной действительности, особенно при создании таких жанровых конструктов как пьеса-сказка, пьеса-притча и др. Тяготения драматурга в определенной степени к тематическому и художественному разнообразию, что можно объяснить самим временем и желанием охватить и показать многое, если не все, затрудняют сформулировать индивидуальность стиля художника, особенно в связи с его пьесами на историческую и историко-революционную тематику. Важнее здесь еще раз подчеркнуть, что большой творческий талант драматурга позволили ему заложить творчески плодотворную основу для развития тувинской драматургии и тувинской литературы в целом.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Публикации в изданиях ВАК

1. Херел А.Х. Исторические истоки первой героической драмы в литературе Тывы / А.Х. Херел // Вестник Ирк. гос. лингв. ун-та. Сер. Филология. – Иркутск, 2012. – С. 99–103;
2. Херел А.Х. Роль одноактных пьес В.Ш. Кок-оола 1930-х гг. в зарождении национальной тувинской драматургии / А.Х. Херел // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2015. – Вып. 10. – С. 143–147;

3. Херел А.Х. Преломление жанра народной легенды в тувинской драматургии (на материале пьесы «Хайыраан бот» В. Кок-оола) / А.Х. Херел // Вестник Бурят. гос. ун-та. Филология. – 2015. – Вып. 10(1). – С. 249–255.

#### Прочие публикации

4. Херел А.Х. Современная тувинская драматургия / А.Х. Херел // Мир бурятских традиций в контексте истории и современности: материалы междунар. науч. чтений. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2008. – С. 225–229.

5. Херел А.Х. Зарождение театральности средствами элементов тувинских игр / А.Х. Херел // Национально-региональное в вузовском литературном образовании: перспективы и приоритеты: материалы междувуз. науч.-практ. конф. с междунар. участием. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2009. – С. 163–168.

6. Херел А.Х. Тувинская драматургия: пьеса «Хайыраан бот» В. Кок-оола / А.Х. Херел // Этно-литературоведение, литературное образование, культура: междувуз. Науч.-метод. сб. – Улан-Удэ: Изд-во ГУП ИД «Буряд үнэн», 2009. – С. 75–82.

7. Херел А.Х. Элементы драматического искусства в обрядовой культуре тувинцев / А.Х. Херел // Научные труды Тув. гос. ун-та. Вып. VIII. Т. I: Материалы ежегод. науч.-практ. конф. преподавателей, аспирантов и сотрудников ТувГУ с междунар. участием. – Кызыл: РИО ТувГУ, 2010. – С. 152–154.

8. Херел А.Х. Идейные и художественные истоки тувинской драматургии / А.Х. Херел // Казанская наука: сб. науч. ст. № 10. – Казань: Казан. изд. дом, 2010. – С. 240–242.

9. Херел А.Х. Баштайгы тыва либретто / А.Х. Херел // О творческом наследии С.А. Сарыг-оола. Материалы научно-практической конференции, посвященной 100-летию Народного писателя Тувы С.А. Сарыг-оола. – Кызыл: ОАО «Тываполиграф», 2010. – С. 118-122.

10. Херел А.Х. А. Даржайның «Четкер четкизи» деп драмазында чөрүлдээлер / А.Х. Херел // ТКУ-нуң ниити дыл эртемнериниң кафедрасынын чыл чыындызы. – Кызыл: РИО ТывКУ., 2010. - IV үндүрүлгө. – А. 88-92.
11. Херел А.Х. Ценностные установки тувинской драмы / А.Х. Херел // Россия-Азия: ценностные установки и социальный опыт: сб. науч. ст. по результатам работы междунар. науч. конф. Вып. 4. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2011. – С. 35–38.
12. Херел А.Х. Формы традиционной культуры тувинцев / А.Х. Херел // Евразийский фронтир: концепт «национальное» в русском, монгольском, китайском и бурятском языках и литературах: сб. науч. ст. – Улан-Удэ: Изд-во Бурят. гос. ун-та, 2011. – С. 85–90.
13. Херел А.Х. Фольклорная основа одноактной пьесы «Эки хүн» В. Кок-оола / А.Х. Херел // Современная система филологического образования в Республике Тыва: опыт прошлого, взгляд в будущее: сб. материалов межрег. науч.-практ. конф. – Кызыл: ИПО «Билиг», 2014. – С. 71–74.
14. Херел А.Х. Образ женщины-матери в пьесах тувинского драматурга В. Кок-оола / А.Х. Херел // Вестник Бурят. гос. ун-та. Язык. Литература. Культура, 2015. – Вып. 1. – С. 115–120.
15. Херел А.Х. В. Кок-оол – элдептиг солун кижилерниң бирээзи / А.Х. Херел // Капсырылга «Тыва дыл» ж. «Башкы», 2016. – А. 56-57.
16. Херел А.Х. Особенности формирования трагического начала в тувинских одноактных пьесах / А.Х. Херел // Русский язык и литература в образовательном пространстве Азиатского региона. Русский язык и литература в образовательном пространстве Азиатского региона. – Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2017. – С. 111-113.